



LABORATORIO
EXPERIMENTAL
DE CINE

REEN- CUENTROS AL MARGEN

MUESTRA DE CINE
HECHO EN CINE

2018 VOL. II

07
AL
29

SEPTIEMBRE

Estudios Churubusco

Casa de El hijo del Ahuizote

Cineteca Nacional

Xochimilco

ÍN- DICE

REENCUENTROS AL MARGEN 2018

P.02

PRESENTACIÓN

P.03

PROGRAMA DE PROYECCIONES Y CHARLAS

P.05

¿QUIÉN LE TEME AL CINE *UNDER- GROUND*? POR FEDERICO WINDHAUSEN

P.09

EL TALLER EXPERI- MENTAL DE CINE Y LAS PERSPECTIVAS DEL CINE DE 16MM, Y S-8

P.10

UN TOKE DE ROC POR LOS INGRÁVI- DOS

P.12

ACORDEÓN (PARA PASAR CUALQUIER EXÁMEN SOBRE EL CINE EN 16 MM) POR WALTER FORSBERG

P.15

ÓSCAR MENÉNDEZ: LA ESPUMA DE LOS DÍAS POR MIGUEL ERRAZU

P.17

MANUEL DELANDA: ISM, ISM POR JOHN KLACSMANN





PRESENTACIÓN

La muestra *Reencuentros al margen. Muestra de cine hecho en cine nace* en el otoño de 2017 con la intención de crear un espacio de reflexión y exhibición del cine mexicano realizado en soporte fílmico.

En esta segunda edición el eje de la curaduría es: **el cine (desde los márgenes) que retrató la Ciudad de México y la forma en que los jóvenes la han habitado** haciendo hincapié en el tratamiento experimental y que su exhibición no haya sido comercial, o bien, que sea de interés por su manufactura y preservación para la historia de la experimentación, tal es el caso de las obras producidas en los Estudios Churubusco y el Programa de Manuel DeLanda.

La Sala THX de los Estudios Churubusco, lugar central de la producción fílmica en México, abrirá sus puertas de forma especial para permitirnos intercambiar ideas con quienes han participado en la mayoría de las películas mexicanas mostradas en esta selección. La Casa del Ahuizote, espacio independiente ubicado en el centro histórico de la Ciudad de México será sede de discusiones acerca de lo punk, la creación de la urbe y la Revolución Mexicana. La Cineteca Nacional alojará el programa de obras restauradas de Manuel DeLanda por iniciativa del Anthology Film Archive. Así mismo se harán exhibiciones en un espacio público al aire libre; hemos considerado Xochimilco, ya que no cuenta con espacios independientes de exhibición de cine, por lo que esperamos que un nuevo público se acerque a conocer otra forma de mirar las historias ciudadinas, pero también de acercarse a esta muestra como experiencia activista.

Retomando el nombre de la banda de rock que nos acompañará en la función de *Un toke de Roc*, esta podría ser nombrada una muestra de ocio, vicio y maldad. Por ello, el programa de mano de este año reúne textos de obsesivos amantes del cine en formato fílmico, una invitación a recuperar el ensayo como acción del pensamiento y acercarnos a la producción fílmica en este país, pero sobre todo a pronunciarse porque la exhibición sea diversa y los archivos muestren a sus inquilinas a los ojos de los habitantes de esta ciudad, que buscan cada día dónde encontrarse.

Elena Pardo

Directora de la Muestra Reencuentros al margen

Tzutzumatzin Soto

Programadora

ESTUDIOS CHURUBUSCO

Sala THX
Calle Atletas 2
Country Club
Churubusco,
Coyoacán, CDMX.

Viernes 7 de septiembre, 19 hrs

MAGUEYES, Rubén Gámez / 1962 / México / 9 mins / 35 mm
VALLE DE MÉXICO / Rubén Gámez / 1976 / México / 13 mins / 35mm

Estos dos cortometrajes de Gámez muestra la experimentación audiovisual que lo llevó a realizar dos retratos que contrastan la dinámica dramática del campo y la ciudad.

Martes 11 de septiembre, 19 hrs

PROGRAMA DEL CENTRO DE PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJES / México / 45 mins / 35mm:

DÍA DE MÉXICO / Rubén Gámez, EL TRABAJO / Ignacio Durán, LA VELA ZANDUNGA, Alberto Bojórquez

Conversación con José María Serralde. Programar material de archivo de la Ciudad de México.

Martes 18 de septiembre, 19 hrs

LA SEGUNDA PRIMERA MATRIZ Alfredo Gurrola / 1972 / México / 15 mins / DCP

Conversación con Alfredo Gurrola: Los festivales de cine independiente en la década de 1970 en la Ciudad de México.

Martes 25 de septiembre, 19 hrs

TRÁIGANME LA CABEZA DE ALFREDO GARCÍA/ Sam Peckinpah, 1974 / Estados / 112 mins / Unidos-México / 35mm

Un hacendado ofrece un millón de dólares por la cabeza de Alfredo García. Bernie y Elite, su esposa, deciden cobrar la recompensa.

Miércoles 26 de septiembre, 19 hrs

EN EL BALCÓN VACÍO / Jomi García Scot / 1961 / México / 70 mins / 35mm

Esta es la mirada desde los ojos de una niña, de la Guerra Civil Española y el exilio español en México, a partir de la incorporación de la experimentación fílmica y la influencia de la Nueva ola francesa.

Jueves 27 de septiembre, 19 hrs

EL ÁNGEL EXTERMINADOR / Luis Buñuel / 1962 / México / 93 mins / 35mm

La aristócrata familia Nóbile ofrece una cena en su lujosa mansión a un grupo de amigos. Ese será el pretexto para desencadenar un misterio al estilo Buñuel.

Sábado 8 de septiembre, 19 hrs

PROGRAMA MANUEL DELANDA / 1973-1982 / Estados Unidos / 76 mins / 16 mm y digital

Presentación de libro y proyección. (colaboración con el Anthology Film Archive)

CINETECA NACIONAL

Sala 9
Av. México-
Coyoacán 389,
Col. Xoco,
Benito Juárez,
CDMX.

LA CASA DEL HIJO DEL AHUIZOTE

República de Colombia 42, Centro Histórico, Cuauhtémoc, CDMX

PLAZUELA DEL BARRIO DE BELEM

Nezahualcoyotl 70, Barrio Belem Xochimilco, CDMX

Jueves 20 de septiembre, 18:30

MAGNAVOZ / Jesse Lerner / 2006 Estados Unidos / 25 mins / 16mm

Adaptación experimental de Xavier Icazas sobre la profecía post-revolucionaria de México en 1916.

EL EGIPTO AMERICANO, Jesse Lerner / 2001 / Estados Unidos / 57 mins / 16mm

Incorpora una reconstrucción de una película dentro de la película. Mezclando reconstrucciones, materiales encontrados, paisajes y un sin número de vividas fuentes primarias de la Revolución Mexicana.

Viernes 21 de septiembre, 18:30

SAN FRENESÍ / Sarah Minter y Gregorio Rocha / 1983 / México / 35 mins / Digital

SÁBADO DE MIERDA / Gregorio Rocha / 1988 / México / 25 mins / 16mm

Estas películas muestran una faceta de la vida punk en la Ciudad de México.

Sábado 22 de septiembre, 18:00

LA URBE / Óscar Menéndez / 1976 / México / 9 mins / 35mm a digital

PRIMER CUADRO / Óscar Menéndez / 1978 / México / 85 mins / 16 mm

Retratos de una ciudad que sorprende por su rebeldía.

Conversación con Óscar Menéndez: Retratar la Ciudad de México en sus coyunturas.

Viernes 28 de septiembre, 19 hrs

COMPILACIÓN MUSICAL "BIKINIS Y ROCK" / Alfredo Salazar / 1972 / México / 16 mm

UN TOKE DE ROC, Sergio García, 1988, México / 102 mins / Super8 a DVD

Las historias de cuatro mujeres jóvenes, habitantes de la Ciudad de México, se entrecruzan en esta ópera rock de Sergio García, que funciona como una instantánea en movimiento de cómo era habitar el Distrito Federal en los años ochenta.

Sábado 29 de septiembre, 19 hrs

PROGRAMA 1 LOS SUPEROCHEROS / 1971-1974 / México / 30 mins / Digital

PROGRAMA 2 LOS NUEVOS SUPEROCHEROS / 2018 / México / 60 mins / 16 mm:

MISHMASH / Jael Jacobo, XOCHIPILLI / Annalisa Quagliata

CLAUSURA

¿QUIÉN LE TEME AL CINE UNDER- GROUND?

Por Federico Windhausen



En una introducción incluida en la reimpresión de *Underground Film* —el libro de 1969 del poeta surrealista y crítico de cine Parker Tyler— J. Hoberman describe uno de los términos indispensables de la contracultura de los sesenta:

Una rúbrica rica en connotaciones románticas, *Underground Film* insinúa películas que surgen de libidos individuales y canalizan bajo la superficie de la conciencia pública, espectáculos clandestinos producidos para mostrarse en los metros o en refugios antiaéreos, experiencias compartidas por una subcultura desviada (si no de un papel opositor), películas que podrían estar sujetas a hostigamiento policial, un cine que es anti-burgués, anti-patriótico y anti-religioso, así como anti-Hollywood.¹

El término **Underground film** connota o sugiere las actividades clandestinas de comunidades subculturales y películas cuyo contenido escandaloso exige que se restrinja su visibilidad. Tyler no inventó el término, que se remonta a finales de la década de 1950 y alcanza algo así como una masa crítica de popularidad dentro de los Estados Unidos alrededor de 1965. Pero gracias en parte a escritores como Tyler —y en gran parte a la campaña publicitaria que dominó la carrera del cineasta, poeta y columnista Jonas Mekas durante los años sesenta— el cine underground fue, como observa Hoberman, "el episodio más divulgado" en la historia del cine de vanguardia de los Estados Unidos. Entre los principales logros de Mekas y los cineastas vinculados al New American Cinema Group (como Ken Jacobs, Stan Brakhage, Kenneth Anger, los hermanos Kuchar, Storm De Hirsch y Shirley Clarke) se destaca la promoción de una idea, o una declaración de derechos y valores: la cultura estadounidense puede — y debe — ser moldeada por los que optan por ir en contra de las corrientes dominantes de la sociedad mayoritaria.

A pesar de sus éxitos publicitarios era mucho más común leer artículos sobre este cine que ver sus películas y esa bifurcación, entre el énfasis y la experiencia directa, generó varios tipos de confusiones y caracterizaciones erróneas. "Elaboran una nueva estética", explicaba

1 J. Hoberman, "Introduction," en Parker Tyler, *Underground Film: A Critical History* (Nueva York: Da Capo Press, 1995), v.

- 2 Augusto M. Torres, "Notas para un estudio del 'New American Cinema'", Cine '70 no. 4/5 / Comuna Baires no. 54/55 (Mayo de 1973), 59.
- 3 P. Adams Sitney, "The Avant-Garde Film: Ken Jacobs", *Afterimage* (Londres) no. 2 (Autumn 1970), 22.
- 4 Regina Cornwell, "Underground Film: A Critical History", *Film Comment* vol. 7 no. 1 (Spring 1971), 76.
- 5 "Underground Kaput! Calendario del nacimiento, ascensión y muerte del Underground y de la ira" *Teatro '70* no. 20/21 (diciembre 1971), 3.

el crítico español Augusto M. Torres, por ejemplo, "sus mayores innovaciones son el implantar y extender el empleo del material 16 mm, consiguiendo una considerable disminución de los costos, que les abre una serie de nuevos caminos, hasta ahora vírgenes por considerarse no comerciales, dirigidos hacia lo no-narrativo..."² Si bien es cierto que utilizaron el 16 mm para abrir nuevos caminos, particularmente relacionados a diferentes formas de hacer y mostrar películas, sería más exacto decir que intentaron crear sistemas comerciales alternativos y que a menudo consideraron lo narrativo como una opción legítima entre muchas otras para películas que podrían absorber la influencia del cine arte tanto como del cine experimental.

Según el erudito P. Adams Sitney, el cineasta Ken Jacobs le dijo a Tyler que la película *underground* "tenía la perspectiva específicamente política y anti-establishment generalmente asociada con la palabra 'Underground'; fue una reacción contra la orientación psicoanalítica y estética de la película 'Experimental'..."³ Es decir, para algunos, era un cine que buscaba cambiar no solo la cultura cinematográfica sino también la sociedad en general. En el ámbito del cine *underground* de la época uno encuentra un conjunto complejo de ideas (sobre las liberaciones sexuales y políticas, por ejemplo) y gestos (provocadores y lúdicos, entre varios), de características estéticas (en contra de lo visualmente pulido y limpio) y temáticas típicas (la redención de lo cotidiano, la marginalidad, lo supuestamente aberrante) y de varias prácticas y actividades comunales que tienen que ver con mucho más que el contenido audiovisual de las películas mismas.

Sitney había presentado programas de cine *underground* en España y la Argentina en su apogeo y, como indican sus informes inéditos desde Buenos Aires en 1965, imaginaba que sería posible realizar más proyecciones en América Latina, algo que no sucedió durante la vida del New American Cinema Group. Ya en 1970, Sitney expresó una opinión muy común cuando dijo que *underground film* era un "término muy mal utilizado". Del mismo modo, cuando la crítica Regina Cornwell reseñó el libro de Tyler en 1971, observó que "el término fue más comúnmente aceptado" en 1967 pero ya no en 1969 y 1970.⁴ También en 1971, la revista argentina *Teatro '70* publicó una larga cronología titulada **Underground Kaput! Calendario del nacimiento, ascension y muerte del Underground y de la ira** que abarcaba el teatro, el cine, la musica y mucho más – y que se concluye en 1970.⁵

Sin embargo, el año 1970 parece ser el año clave para las alusiones y referencias al *underground* dentro del discurso público de los cineastas

mexicanos, en la medida en que los contornos generales de debates y discusiones se manifiestan en ciertos periódicos de la Ciudad de México. Sin duda, el **Primer Concurso Nacional de Cine Independiente** en 8 mm de 1970 fue un importante catalizador para que salga a la luz esta discusión, sin embargo es notable que hay referencias al underground que datan de fechas anteriores a las proyecciones del concurso. En enero de ese año, por ejemplo, el director Jorge Fons aborda el tema en una entrevista publicada en *El Gallo Ilustrado*, el suplemento cultural del diario *El Día*:

En primer lugar, para referirme a ese cine no se debería usar el nombre "underground" porque aquí se llama cine independiente. El cine "underground" está acabado. Se quedó en lo que fue. Se tapó la salida. Se está mordiendo la cola. Ese cine es el que se concreta a dejar la cámara siete horas consecutivas frente al Empire State mientras el camarógrafo se va a dormir... Es un cine cuyas finalidades son reducidas y sus recursos técnicos son los que se usan en cine-espectáculo como *La Novicia Voladora* o *Krakatoa*.

—¿Pero no valdría la pena que los jóvenes mexicanos lo hicieran, precisamente como una manera de independizarse?

—No. En Estados Unidos se hizo porque ellos tienen un gran Hollywood, nosotros no; también se hizo porque EU es un país saturado de cines, los hay de sobra. En México ese tipo de cine no tiene salida... ¿quién nos vería? Si el público de Ripstein y Cazals es ya tan reducido (tuvieron que sacar sus películas de México y llevarlas a España para obtener un premio) para otros simplemente no existiría - o no alcanzaría - el público.⁶

Como en muchos otros artículos sobre este fenómeno cultural, una película de Warhol - aquí su *Empire* de 1964 - sirve como el caso límite o el ejemplo más típico de la insularidad de ese cine.⁷ Inconscientemente, cuando habla de una falta de público —en vez de las nuevas formas de generar y localizar públicos diferentes—, Fons reproduce el argumento que se expresa dentro del cine industrial y en los artículos de los críticos conservadores.

Se siguen insertando preguntas sobre el cine *underground* durante ese año. Otro argumento típico aparece cuando Óscar Menéndez anuncia, "el cine *underground* [sic] no responde económicamente a nuestro status, y mucho menos a nuestra problemática social, que es lo más importante".⁸ Conociendo las ideas dominantes de la época sobre la ideología y el cine, se puede suponer que la "problemática social" más relevante para Menéndez era política y económica.

Saltando a junio del mismo año, vemos que una encuesta de varios de "los triunfadores" del concurso de 8 mm incluye esta pregunta: "¿Cree usted que el evento descubrió la existencia de un cine underground en México o inicia su existencia?"⁹ Algunos cineastas responden

⁶ Ulises Gracián, "El Cine 'Overground' de los Jóvenes Productores y Directores Mexicanos o Cine 'Sobre el Terreno'. Habla Jorge Fons", *El Gallo Ilustrado* (Suplemento Cultural de *El Día*) no. 394 (11 de enero de 1970), 2.

⁷ Más tarde ese año, la cobertura periodística de Warhol en México se enfocó en cómo estaba intentando "comercializar" el cine underground (con la ayuda del cineasta Paul Morrissey). Hay dos subtextos implícitos en los artículos: Warhol está abandonando ciertos valores contraculturales, o el artista nunca los tuvo y quiere realizar más plenamente, a plena vista, sus objetivos capitalistas. Véase: "Andy Warhol comercializa el Underground", *El Día* (23 de agosto de 1970), 14; "Un cineasta underground dominado por la codicia", *El Día* (5 de noviembre de 1970), 16.

afirmativamente, pero la única respuesta sustantiva es la de Alfredo Gurrola, que avanza en la dirección de Menéndez. Gurrola responde:

No, porque el cine underground obedece a otras causas y problemas vivenciales que en México no existen. Aquí hay problemas socio-económicos por resolver, sin duda alguna, pero no han llegado a agudizarse tanto como para producir un cine subterráneo. En Inglaterra, por ejemplo, donde todo está tan viejo, tan añejado, es posible, no así en México que es un país en vías de desarrollo y existe la esperanza de que esos problemas pueden resolverse.

En septiembre, Tomás Pérez Turrent ofrece lo que resulta ser la última vuelta de esa tuerca, en su crítica de *Anticlímax* (1969), dirigida por Gelsen Gas:

Hay pues una evidente pretensión de expresión pura, "virgen" y con ella, la voluntad de encontrar el grado cero de la conciencia, a través de obsesiones y mitos. *Anticlímax* es quizá la primera expresión cinematográfica en México de la subjetividad burguesa lacerada. Como el primer *underground* neoyorkino y otros cines vanguardistas del mundo capitalista desarrollado, es un cine marcado por el narcisismo y el subjetivismo, en el cual está ausente la capacidad de comprender no sólo al mundo histórico sino la configuración de la subjetividad en ese mundo.... El rechazo de interpretación ideológica de la relación individuo-mundo no ofrece otra salida que cierta forma de estetismo [sic], el estetismo como superación de lo negativo a través del mito de la belleza, de la armonía esencial.¹⁰

Según Pérez Turrent, una película como *Anticlímax* no profundiza "la alienación subjetiva", sólo la utiliza para justificar esas tendencias formales y estilísticas que son fácilmente desacreditadas usando términos como el esteticismo. El crítico supone que el primer underground de Nueva York nunca incluyó esa "perspectiva específicamente política y anti-establishment" identificada por Ken Jacobs. Dejando de lado el caso de *Anticlímax*, también es notable la falta de cualquier tipo de reconocimiento de la importancia de la diversidad sexual en ese cine.

Como en otras partes del mundo, la cuestión de la posible existencia de un cine underground se vincula inextricablemente al debate sobre el valor sociocultural de su existencia. Falta entre la pregunta inicial y el rechazo ideológico una pregunta adicional: ¿cómo son? Todavía estamos aprendiendo que las películas fueron más diversas de lo que lo que muchos pudieron aceptar o imaginar.

8 José Dante, "Primer Concurso Nacional de Cine Independiente. Habla Oscar Menéndez", *El Gallo Ilustrado* (15 de febrero de 1970), 3.

9 José Dante, "Existe cine subterráneo ('Underground') en México?" *El Gallo Ilustrado* (21 de junio de 1970), 2.

10 Tomás Pérez Turrent, "La subjetividad burguesa lacerada", *El Día* (24 de septiembre de 1970), 13.



CINE AMATEUR

EL TALLER EXPERIMENTAL DE CINE Y LAS PERSPECTIVAS DEL CINE DE 16 MM. Y 8-8

De un año a la fecha el cine de 8m.m. ha tomado un auge sorprendente, pues en tan poco tiempo se han celebrado dos concursos, se han formado varios grupos de noveles cineastas, se creó una sala de cine club y además se intensifican los trabajos, se imparten cursos, se trabaja en la preparación de tres concursos (uno de ellos internacional), y asimismo se organizan funciones en escuelas, centros culturales y educativos, universidades, etc., tanto de la capital como del interior.

En todo esto El Taller Experimental de Cine ha tenido una labor fundamental, no sólo por haber sido el primer grupo que se formara, sino por la continuidad ascendente de su trabajo, así como por la brillante organización con la que cuenta, basada fundamentalmente en un trabajo colectivo de ayuda mutua ya que sus integrantes han unido tanto su equipo particular como su trabajo y experiencia, en pro de una superación de todos y cada uno de ellos.

Sergio García quien obtuviera uno de los tres premios del primer concurso, formó El Taller en el mes de enero del presente año, junto con otros jóvenes cineastas como José Torroella, Felipe y Ricardo Tirado.

Posteriormente se unieron al grupo Alfredo Gurrola y David Celestinos, quienes fueron los otros dos premiados en el primer concurso, así como Carlos Belauarán, Roberto D' Luna, Alejandro Cuadros y Bosco Aroche entre otros.

Para el mes de marzo el Taller Exp. y Corporación Artística A. ¡C! se

fusionaron, trayendo como consecuencia la formación del primer cine club de 8m.m. en México. Fueron precisamente Manuel Michel y Colombia Moya quienes, con gran visión, abrieron las puertas de Corporación Artística, donde además del cine club semanal (viernes 19.30 horas), se imparte un curso de cine 8m.m. y, se organizan seminarios y conferencias relacionados con el cine experimental.

Tras haber obtenido la mayoría de los premios del segundo concurso, los integrantes del Taller Exp., están trabajando en la organización de un concurso a escala internacional de cine de 8m.m., y asimismo se están incrementando las proyecciones en pequeñas poblaciones del país, sin descuidar escuelas y demás centros educativos donde ya se han presentado.

Gentes como Ofelia Medina, Nadia Milton, Pili Bayona, Diana Mariscal, Verónica Castro, Marta Navarro, July Furlong, Ana de Sade, Natalia, Hilda Aguirre, Mónica Serna, Tamara Garina, Alma Rosa Aguirre, José Alonso, Juan Ferrara, José Roberto Hill, Felio Eliel, Favio Ramírez, Víctor Valencia etc., han colaborado gratuitamente en algunas de las películas realizadas en el Taller Exp., dando con esto un voto de confianza y aliento a quienes se preparan de la mejor forma que hay, esto es TRABAJANDO!.

UN TOKE DE ROC

Por Los ingrátidos

| Sergio García, 1988, *super 8*



Dramaturgia de la música grabada en cinta, anti-didáctica, contra-panfletaria, sin lugar en la alta definición, hecha de altibajos tímbricos, soportada por la maleabilidad de una cinta magnética a punto de romperse, contracultura musical en "cassettes" gastados, antimateria de la industria disquera o del ascenso del videoclip televisivo. Súper 8 rupestre. Sonoro rostro de la materialidad superochera, anti-voz de tenor que estalla el grano del celuloide en fuga, anti-guapura compositiva de la contra-sabiduría estética. Membretes de los que no tenían equipo electrónico sofisticado, ni estudios con sinters, THX o Telecines chingones en 4k o DCP. Música grabada desde las comunales alcantarillas de concreto, cinta asfáltica desgastada en las grabadoras. Becerros aullando en imaginarios exámenes finales de Conservatorio que comunican la agitación de las cuatro chavas protagonistas que el superochero Sergio García sigue y per-sigue durante casi cuatro años en las azoteas, tocadas y calles de una ciudad monstruo.

Urbanistorias de visibilidad periférica, sensualidades encubiertas por disfraces motívicos, instrumentalidad anti-solemne surgida de las hermandades marginales. Evocaciones asalariadas que narran los instantes-distantes de las materialistas guadalupanas que se reúnen a echarse un palomazo en plena calle con el profeta del nopal Rockdrigo González antes de emprender, una vez más, la huida. Formas cinematográficas adaptadas a las vicisitudes de un montaje en super 8 sin moviola.

Filme "iletrado" que habilita y reivindica a letristas irreverentes, aquellos que transitaban contraculturalmente y de toquín en toquín: Jaime López, Gerardo Enciso, Armando Palomas, Botellita de Jerez, Three Souls in my Mind, Guillermo Briseño, Marisa de Lille, Jorge Reyes, Cecilia Toussaint, Nina Galindo, Chac-Mool, El Tri, Roberto Ponce. Canciones para sobrevivir. Graffiti fílmico, estarcido que sueña con la demolición de muros atiborrados de propaganda política y publicidad chapucera. Anticipación fílmica de terremotos y de protagonistas vagantes entre escombros.

Filme amateur que ama a quienes filma y que vindica el sentirse "en casa y a gusto" en medio del desarraigo. Fabula en tres actos que canta la música visual de una certeza: la rebelión se hace en manada, en estampida. Insurrección dividual en continua multiplicación. Multiplicidades acompañadas siempre por músicas galopantes que evocan un *neowestern* urbano en las arterias mismas de un leviatán herrumbroso.

Cinematográfica institucional, cuerpo insólito estorbando los despilfarros de filmes costos. Filme-partícula de polvo incrustada en el ojo sonoro. Música-escozor que irrita al sonido *surround* de las salas de cine y que revienta en los educados oídos visuales. Composición fílmica con preludio que introduce y actualiza la ritualidad prehispánica al interior de unidades habitacionales donde las protagonistas se asfixian antes de desertar de los sistemas de control en ascenso.

Anarquistas coronadas, ladronas en patines y con las liras en la espalda. Slam inmersivo en las locochonas rolas rockeras. Moléculas fílmicas emergidas del setentero/ochentero Taller Experimental de Cine Independiente. Un toke de roc que convoca al destierro de los diálogos, las conversaciones y la toma de sonido sincrónico para componer una película rockeada: imagen-roc, imagen-antología, imagen-rupestre, imagen-tribu, imagen-charrocanrrol que hace banda a aparte y que reivindica a ultranza a los sin aliento, aquellos que nunca terminan de huir. Imagen-sismo en súper 8 trastocada e iluminada por una música tangible, concreta, asfáltica, hecha girones.



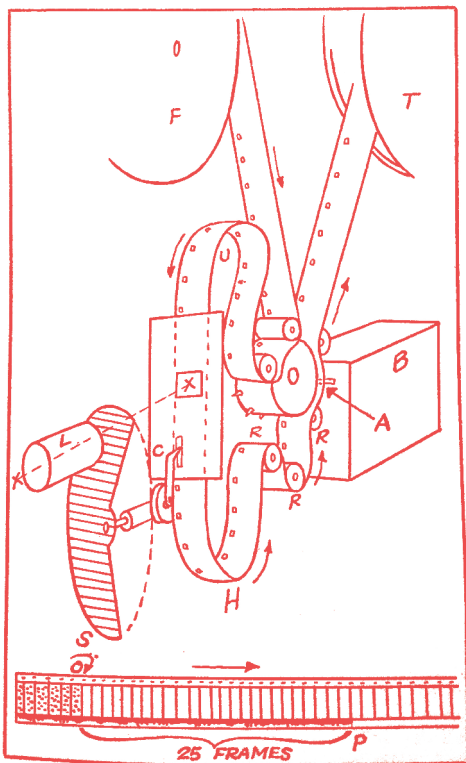
ACORDEÓN (PARA PASAR CUALQUIER EXAMEN SOBRE EL CINE EN 16 MM)

Por Walter Forsberg



WWW.WETLABS.MX

"Hay momentos en la vida de un fenómeno en el que este alcanza una coyuntura crítica. Se toman decisiones, se generan creencias, y emerge un nuevo futuro. El cine en 16 mm se encuentra precisamente en este punto crítico, cerca de alcanzar grandes metas, cuya relevancia está aún por verse. A través de un inventario minucioso de los recursos actuales, y un análisis de las fuerzas que configuran el futuro, podremos aprovechar al máximo estas tendencias. El actual libro sirve de prólogo a dicho esfuerzo." — Paul A. Wagner, "What's Past is Prologue..." en *Sixty Years of 16 mm Film, 1923-1983*" (Evanston: Film Council of America, 1953), pagina 9.



Arthur Gale y Russell Holsag, *Making Better Movies*, (New York: Amateur Cinema League, 1935), pg. 219.

El formato de dieciséis milímetros —el tipo de película más importante sobre la faz de la tierra— debutó públicamente a principios de 1923, año en que la empresa Eastman Kodak presentó el equipo "Cine Kodak," un equipo con proyector y cámara de manivela dirigido al mercado de cineastas *amateur*. Hacia 1920, los formatos cinematográficos pequeños se comenzaron a estandarizar, ya que existían numerosos nombres y tipos de película menores a 35 mm, entre ellos la de 15 mm (llamada "Pocket Chrono"); la de 28 mm (también conocida como "Pathé Kok"); y la de 9.5 mm (la simpática "Pathé Baby"). Al igual que mu-

chas de sus antecesoras, el soporte de la película en 16mm de la Eastman era de diacetato de celulosa, lo que la distinguía de la de 35 mm, cuyo soporte de nitrato era altamente inflamable. La "película segura" de Kodak en 16mm también tenía

una emulsión “reversible”, lo cual facilitaba el proceso de realización al prescindir del negativo de cámara derivando directamente en el positivo para la proyección. De esta manera, la película que los cineastas revelaban era la misma que proyectaban posteriormente.

Durante los años 1930, el formato de 16 mm se volvió inmensamente popular entre grupos de cine-aficionados; también fue el predilecto para la proyección del cine educativo y el casero. El formato se fue perfeccionando técnicamente durante la Segunda Guerra Mundial, gracias a la necesidad tanto de registrar escenas de combate militar como contar con exhibición móvil, y más aún hacia 1950, con el surgimiento precipitoso de la industria televisiva. Hoy en día, el formato de 16 mm sigue siendo el favorito de artistas, animadores, y documentalistas independientes.

Además de las películas de 16 mm que formarán parte del programa *Reencuentros al margen 2018*, te recomiendo los siguientes acervos y recursos:

- Las películas rodadas en México por el cineasta amateur estadounidense Harry Wright, en la década 1930 (resguardadas en la Biblioteca del Congreso, EEUU, algunas se pueden consultar en la Videoteca Digital de la Cineteca Nacional;
- Un taller de cine en 16 mm impartido por el Laboratorio Experimental de Cine, LEC o en Casa Yügen;
- Las centenas de revistas sobre cine en 16 mm experimentales y amateur bellamente digitalizadas en mediahistoryproject.org
- Los programas de proyecciones de 16 mm en el Foro 7 ½ microcine de Anarchiva, dentro de los Estudios Churubusco.

DATOS PARA IMPRESIONAR A TUS AMIGOS

- “Presentación en sociedad” del formato 16 mm: 8 de enero de 1923
- Número de cuadros por pie de película: 40
- Distancia entre la imagen correspondiente y el sonido en una película de 16 mm, con banda de sonora óptica: 26 cuadros
- Distancia entre la imagen correspondiente y el sonido en una película de 16 mm con banda sonora magnética: 28 cuadros

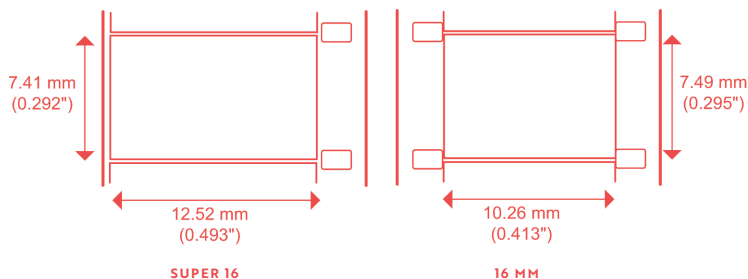


Imagen de Max Smith, dominio publico: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7081707>

CÁLCULO DEL TAMAÑO DE LA IMAGEN DEL PROYECTOR

Para calcular el tamaño de la imagen del proyector y determinar la distancia focal del lente, existe la siguiente fórmula (1 pulgada = 25.4mm):

(D X A) ÷ F = W

- A = 16mm Apertura = 0.38 pulgadas
- D = Distancia de proyección en pies
- W = Anchura de la imagen en pies
- F = Longitud Focal en pulgadas (25.4 milímetros por pulgada)

Modificado a partir de la fórmula de la compañía de pantallas Da Lite.

TIEMPOS DE PROYECCIÓN DE LONGITUD DE PELÍCULA 16 MM

	18 CUADROS POR SEGUNDO	24 CUADROS POR SEGUNDO
Longitud de la película	Minutos : Segundos	Minutos : Segundos
50 pies	01:51	01:23
100 pies	03:42	02:47
150 pies	05:33	04:10
200 pies	07:24	05:33
300 pies	11:07	08:20
400 pies	14:49	11:07

Fuente: Photo & Sound Company
Audio-Visual Catalog, 1976-77, (San
Francisco: Photo & Sound Company,
1976), pg. 260.

RECURSOS ARQUEOLÓGICOS PARA LOS OBSESIONADOS CON EL CINE EN 16 MM

1

EASTMAN KODAK DATE CODES									
1916	1936	1956	1976	●		1982	●	■	×
1917	1937	1957	1977	■		1983	×	▲	×
1918	1938	1958	1978	▲		1984	▲	■	▲
1919	1939	1959	1979	●	●	1985	■	●	▲
1920	1940	1960	1980	■	■	1986	▲	●	▲
1921	1941	1961	1981	▲	▲	1987	■	▲	▲
1922	1942	1962	-	●	■	1988	+	+	▲
1923	1943	1963	-	●	▲	1989	×	+	▲
1924	1944	1964	-	▲	■	1990	▲	+	▲
1925	1945	1965	-	■	●	1991	×	+	×
1926	1946	1966	-	▲	●	1992	■	+	▲
1927	1947	1967	-	■	▲	1993	+	▲	▲
1928	1948	-	-	■	▲	1994	+	●	▲
-	-	1968	-	+	+	1995	+	■	▲
1929	1949	1969	-	+	+	1996	×	●	▲
1930	1950	1970	-	+	+	1997	×	■	▲
1931	1951	1971	-	+	+	1998	×	▲	▲
1932	1952	1972	-	■	+	1999	●	×	▲
1933	1953	1973	-	+	+	2000	■	■	▲
1934	1954	1974	-	+	●	2001	▲	▲	●
1935	1955	1975	-	+	■	2002	●	■	●

El nuevo y mejorado “Motion picture film edge code chart” del archivista fílmico John Klacsmann (disponible a las: <http://www.johnklax.org/free-filmcodes/free-film-codes.pdf>), revela el año en que se fabricó la película, a través del sistema de pequeñas figuras geométricas que se encuentran al borde de la cinta. ¡¡Aprendete el cumpleaños de tu película!!

- 2 Home Movies: A History of the American Industry, 1897-1979, (McLean, VA: Transition Publishing, 2000), o Cine Casero: La Historia de la Industria Americana, libro exhaustivo, del coleccionista Alan Kattelle, que le llevó décadas escribir. Algo sorprendente es la sección “ventanas de exposición” de diferentes modelos de cámaras.

ÓSCAR MENÉNDEZ: LA ESPUMA DE LOS DÍAS

Por Miguel Errazu



Las espumas son ligeras e inadecuadas: aire que se infiltra allí donde no se le espera, ahuecando la materia y levantándola. Son elementos en régimen de incesto, una charlatanería de los gases en comunión con cualquier otra cosa: aires y tierras, aires y aguas. Por eso, a veces, las espumas perduran —los sólidos, abiertos a la invasión del aire, sostienen uniones estables—, pero siempre son más numerosas las espumas efímeras-húmedas, los pactos de aire y agua: la espuma sobre la cresta de la ola, la espuma de la rabia en la comisura de los labios.

¿Cómo se inyecta el aire en lo líquido? Se bate, se sacude, se provoca una turbulencia. Toda espuma necesita un agitador, un agente provocador. El esplendor de las espumas, su fascinante impropiedad, solo permanece en tanto persiste la corriente submarina, la rotación del motor eléctrico, la mano que vibra y subvierte el orden de la entropía. Por eso las espumas van contra la flecha del tiempo; por eso interrumpen las separaciones estables y aventuran asociaciones tan intempestivas como episódicas. Pactos insolentes, infantiles, semejantes al trabajo de una resistencia eléctrica: fuerza que se opone a la acción de otra fuerza.

¿Cuál sería la forma de una imagen espumosa? ¿Es posible, siquiera, la posibilidad de una forma, una aproximación estética? O ¿no sería lo espumoso, precisamente, el resultado de una informalidad tan radical como efímera? Además, ¿cómo sostener el esplendor de la espuma? ¿Cómo hacerlo perdurar día tras día? ¿Qué o quiénes son sus agentes? Y ¿no sería, de hecho, una *poética* por derecho propio, la tarea de hacer que las espumas perduren más allá de toda sensatez, de todo descenso al imperio de la forma y el sentido común?

Quizá podríamos pensar en el cine de Óscar Menéndez como un **cine de las espumas**, y en el mismo Menéndez como un agente provocador. Veamos algunos ejemplos. Hacer resonar, en 1966, las luchas del movimiento ferrocarrilero mexicano con las protestas contra la intervención militar de los Estados Unidos en Cuba, es hacer cine como quien pone en comunicación sustancias disímiles y levanta con ellas espumas (*Todos somos hermanos*, 1966). Sacar las cámaras de 16mm a la calle para acompañar las protestas estudiantiles del verano de 1968 en la Ciudad de México, es contribuir a la espuma de aquellos días y alentar la unión de lo impropio como programa de futuro (*Únete pueblo*, 1968). Introducir, en el otoño de 1969, una cámara de 8mm en el interior del Palacio Negro de Lecumberri —y sacudir así el espacio de las imágenes y discursos oficiales sobre la existencia de presos políticos en México— es provocar una espuma tan arriesgada como decisiva (*Aquí México; Historia de un documento*, 1970-71).

Levantar espumas es un trabajo pesado: su insolencia es producto de un método, y su resultado es frágil, estrictamente inconsistente. Por eso, si se quiere multiplicar las resistencias y provocar otras quiebras de la estabilidad, es necesario organizar esfuerzos: por ejemplo, fundar un concurso de cine experimental en 8mm y apadrinar la aparición de un cine imperfecto, de un “cuarto cine”, en México (1970). Por ejemplo, participar en la fundación del Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista de México y registrar los trabajos y los días de las comunidades indígenas (1977 en adelante). Por ejemplo, organizarse en un Cine Independiente de México e intervenir, también, desde los márgenes del Centro de Producción de Cortometrajes (CPC) en la década de los setenta. Se trata de asociarse, de unir fuerzas: provocar temblores una y otra vez.

¿Qué hay de las películas? ¿Cómo ver y leer hoy aquellas espumas fílmicas? Las espumas se resisten a la formalización: es preferible abandonar la tarea de intentar ver en ellas un programa estético, una poética de la forma. Se trata, más bien, de poéticas del trabajo, de estrategias para infiltrar corrientes de aire en espacios estancos. *La urbe* (1976) y *Primer cuadro* (1979) son buenos ejemplos de esto. *La urbe* es toda ella un trabajo de infiltración: de los dibujos de Naranjo en el registro fílmico de la Ciudad de México; de la edición de Menéndez y Enrique Puerto sobre las colas y descartes de un pietaje de Rubén Gámez; del discurso antidesarrollista en el interior de un programa estatal de apoyo a la producción de cortometrajes (cpc). *Primer cuadro* levanta espumas al poner en comunicación, sobre una misma tira de celuloide, multitud de prácticas de resistencia y trabajo artístico, político y social, desarrollado en los barrios de Tepito y La Merced durante los años setenta: la compañía teatral Quién Sabe y su propuesta comunitaria y horizontal; la imprenta de Arsacio Venegas, que esconde historias de la Revolución de Cuba; el trabajo militante de la asociación cultural Peña Morelos; el taller de música TICOM... Más allá del impacto de Tepito Arte Acá, Menéndez —en colaboración con Alberto Híjar— hace resonar espacios culturales con vecindades, gimnasios de boxeo con compañías musicales vietnamitas de paso por la ciudad; telares y zapaterías con muralistas.

El cine de Óscar Menéndez, como tantas otras experiencias y prácticas visuales que surgen de los procesos que inician en los años sesenta, es un cine incómodo y episódico. Incómodo, porque no se encuentra allí donde uno, quizá, querría encontrarlo: en las rupturas formales o en la invención de nuevas articulaciones. Episódico, también, porque la propia tarea a la que se entrega no es sino una misma voluntad —y un mismo gesto— que se abomba y se desploma para volver a levantarse, día tras día durante más de cincuenta años. Su fuerza es la de un gesto convertido en tarea de vida. Finalmente, no se trata de imágenes espumosas, sino de agentes provocadores.



MANUEL DELANDA: ISM, ISM

Por John Klacsmann



Reconocido hoy como filósofo, profesor y autor de *WAR IN THE AGE OF INTELLIGENT MACHINES* y *A THOUSAND YEARS OF NONLINEAR HISTORY*, entre otros títulos, Manuel DeLanda llegó a destacarse como uno de los principales cineastas experimentales de la era del punk. Nacido en México, DeLanda se mudó a la ciudad de Nueva York en 1975 para estudiar en la Escuela de Artes Visuales. En los años siguientes, impulsado por el humor gonzo y la audacia gráfica de Frank Zappa y ZAP Comix, produjo un cuerpo de trabajo legendario y a la vez frenético, extravagante e intelectual. Mientras que películas como *HARMFUL OR FATAL IF SWALLOWED* y *RAW NERVES: A LACANIAN THRILLER* son clásicos underground certificados, el trabajo de graffiti visualmente llamativo y virtualmente desconocido de DeLanda (firmado con la etiqueta "ISM ISM") ha permanecido durante mucho tiempo como leyenda urbana más que legendaria.

Su obra ha sido restaurada por el Anthology Film Archive y es la primera vez que se exhibe en un programa específico en México.

Presentamos con orgullo una selección del trabajo de imagen en movimiento de DeLanda, incluida la película homónima, *ISM ISM*.

SALIVA DILDO 1975, 2 minutos, 16mm- a digital. Digitalizado gracias a M. Henry Jones.

El ajeteo de una calle concurrida enmarca la danza de un hombre de sudadera roja. Fragmento redescubierto por el colaborador de De Landa, M. Henry Jones.

ISM ISM 1979, 8 minutos, 16mm. Conservado con el apoyo de la National Film Preservation Foundation y Andy Warhol Foundation para las Artes Visuales.

Documenta las actividades de graffiti en Nueva York de De Landa. La película se hizo originalmente como un proyecto de clase para P. Adams Sitney.

HARMFUL OR FATAL IF SWALLOWED 1982, 14 minutos, 16mm a digital.

Una sinfonía de la ciudad dinámica y demente, *HARMFUL* toma las técnicas extremas de las películas anteriores de DeLanda y las desata sobre los hombres de negocios y habitantes de Nueva York. Esta película se estrenó en una versión ligeramente neutralizada en el Festival de Cine de Nueva York de 1982, donde provocó muchos silbidos y abucheos. La restauración digital realizada por Anthology presenta la edición original redescubierta recientemente.

THE SUPER 8 SHOW: BEYOND HOME MOVIES 1981, 7 minutos (extracto), videotape a digital. Producida

por John Sanborn y Kit Fitzgerald para WNET/ New York.

Manuel DeLanda habla sobre ser director en Súper 8mm en esta rara entrevista en video producida originalmente para WNET en relación con la serie de 1981 programada por J. Hoberman para Anthology, titulada: "Home Made Movies: 20 Years of American 8mm and Super-8 films".

RAW NERVES: A LACANIAN THRILLER 1980, 30 minutos, 16mm. Conservado con el apoyo de la National Film Preservation Foundation y Andy Warhol Foundation para las Artes Visuales.

Un film-noir principalmente ambientado en un cuarto de baño y una escalera. Un narrador que busca una forma de salir de la historia. El humor higiénico y la ficción pulp capturados en colores como nunca antes has visto.

MAGIC MUSHROOM MOUNTAIN MOVIE 1973-1981, 15 minutos, Super 8mm-to-Digital.

La filmación de esta película comenzó en 1973 durante los viajes anuales de verano a Huautla de Jiménez, Oaxaca, pero no editado hasta años después. Este relato de viajes a la Jodorowsky, que rara vez se exhibe, es sorprendentemente hermoso y, para DeLanda, relativamente moderado.

LA MUESTRA REENCUENTROS AL MARGEN 2018 LA HACEMOS:

Elena Pardo, Directora de la Muestra Reencuentros al margen

Tzutzu Matzin, Programadora invitada Reencuentros al margen y
Coordinadora Editorial

Mariana Ruiz y Oscar Rodríguez, Diseño gráfico y editorial

Rodrigo López: Enlace institucional y Tránsito de copias

y **Rubén Álvarez**: Asistente editorial



Agradecemos a:

Tlacateotl Mata por su entusiasmo para seguir produciendo, preservando y exhibiendo cine en formato fílmico; a Emmanuel de La Duplicadora por el cuidado que tiene con nuestras publicaciones; a los autores de los textos que acompañan la muestra: Federico Windhausen, Los Ingrávidos, Miguel Errazu, Walter Forsberg y John Klacsmann por su generosidad y complicidad.

A Mariana y Oscar, el diseño les quedó máximo y memorable; a Rodrigo y Eduardo que supieron resolver lo irresoluble. A Alfonso Espinosa Rosas, por el cuidado en la revisión y reparación de las copias de exhibición. También a Iwao Kawasaki, representante ideal del público cinefilo.

A las personas que están detrás (o al frente del activismo de la preservación fílmica) en la Filmoteca de la UNAM, la Cineteca Nacional, el IMCINE, Producciones Alatrastre y el Archivo Permanencia Voluntaria, Así como a Oscar Menéndez, Alfredo Gurrola, Gregorio Rocha y a Leticia Arroyo por dejarnos compartir con ustedes, en los márgenes de nuestra propia historia, relatos vivos de ciertos días.

A continuación: unos acordes punk...



LABORATORIO
EXPERIMENTAL
DE CINE

Con el apoyo de **PROCINE**

**PRO
CINE**



CDMX
CIUDAD DE MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



**ESTUDIOS
CHURUBUSCO**

**CINETECA
NACIONAL
MÉXICO**



“H” Casa del
Ahuizote

Sociedad
de Experimentación